

Elsa Dehennin

EL CASO INCIERTO DE BORGES

El problema que nos ocupa es en primer lugar un problema de terminología, que debe situarse, a mi modo de ver, en una perspectiva semasiológica. Parece que la fatalidad de la imprecisión terminológica rige las disciplinas que se ocupan del texto literario. Uso el plural. Ni siquiera hay un término para designar una disciplina que tiene que ver con la filología, la historia de la literatura, la crítica, la lingüística, la estilística, la retórica para no hablar de la omnipresente semiótica. No sé lo que soy y como tal voy a hablar de vanguardia pero también de modernidad. Otro término de difícilísima demarcación. No podemos ignorar hoy día, cuando todo el mundo habla de postmodernidad¹, la relación que existe entre vanguardia/s y modernidad.

Pero tampoco quisiera limitar el problema a una cuestión de terminología. Detrás queda una compleja realidad literaria que exige un enfoque tanto diacrónico como sincrónico.

Tenemos ya libros de referencia y uno de ellos es, también para este coloquio, el valioso trabajo colectivo dirigido por Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XXème siècle*², patrocinado por la Asociación internacional de literatura comparada.

Nadie puede negar que la palabra es una metáfora cuyo sentido militar originario no se ha borrado del todo. Es muy grata a los franceses que la usan más que sus vecinos y mucho antes que ellos (1596)³. Connota la Revolución. Hay pues el sema de 'combate', combate arriesgado, de pioneros, de un grupo de rebeldes y sobre todo de sus cabecillas; este sema nuclear lo completan los semas que más se repiten en las innumerables definiciones de los innumerables -ismos y en sus manifiestos: el de lo nuevo, que puede a menudo

1 *Modernidad y postmodernidad*, compilación de Josep Picó, Madrid 1988: Alianza.

2 *Les avant-gardes littéraires au XXème siècle*, obra colectiva dirigida por Jean Weisgerber.

3 Ibid., "Le mot et le concept d'avant-garde", vol. I, p. 18.

delimitarse históricamente y que comporta lo que O. Paz llama la "estética de la sorpresa" (1974:17), y el de lo moderno, que es de más difícil circunlocución. El combate entre los antiguos y los modernos no es nada nuevo. Las vanguardias históricas – nos limitamos por supuesto al mundo hispánico –, que culminan tanto por su profusión y su diversidad como por su radicalismo revolucionario, en el siglo XX, entre 1918 y 1936, para tomar dos fechas históricas, una eufórica y otra disfórica, aparecen cada vez más, según nos vayamos alejando de ellas, como el resultado de una larga y obstinada lucha contra la *mimesis* aristotélica, que nunca será vencida sin embargo mientras haya literatura, pero que ha ido evolucionando a lo largo de los siglos, integrando – recuperando – ciertas conquistas de renovadores más o menos aislados.

La *mimesis* es la norma literaria secular, y me parece indispensable que nos demos cuenta de lo que implica la norma si queremos entender lo que es la antinorma, la cual es de una forma u otra el ideal de todas las vanguardias.

Dentro de un marco aristotélico global bien conocido, en el cual 'poesía' e 'historia' (*Poética*, 1451b) se oponen, como todos sabemos, podemos considerar que la poesía/literatura es la imitación verosímil de una realidad que existe o que no existe. "Los acontecimientos son posibles según la verosimilitud o la necesidad", dice Aristóteles (ibid.). La imitación verosímil ha sido interpretada a lo largo de la historia – me refiero, por ejemplo, a la *Philosophia antiqua poetica* de López Pinciano (1596) – como una imitación de acontecimientos que sea conforme a la razón o/y la religión (la moral). Ambas, razón y moral, han ido evolucionando, muy lenta o muy rápidamente, y con ellas la norma de verosimilitud, que nunca dejó de ser la norma de lo sensato, de la decencia, de la belleza y del famoso buen gusto (sobre todo francés, tan grato a la Academia y a la Burguesía), un canon más o menos oficial, que encontramos en cada época, en la de Góngora como en la de Rubén Darío, para citar sólo a dos precursores "vanguardistas" – poetas malditos – bastante alejados, pero muy representativos.

No hay que extrañarse, pues, de que la tradición mayoritaria haya sido siempre de tipo si no realista por lo menos mimética o referencial.

R. Menéndez Pidal la ha interpretado como la "transubstanciación poética de la realidad"⁴.

Los rasgos pertinentes de esta literatura de contrato mimético, que no excluye lo imposible ... si es "verosímil" (cf. 1460a)⁵, son – me baso en muchas lecturas que resumo drásticamente:

- significados cognoscitivos "más bien generales" (de lo que es o puede ser),
- una actitud humanista, que sepa valorar lo razonable y lo moral como normas supremas de la dignidad humana, una actitud por ende "más filosófica y de un carácter más elevado" que en la historia, por ejemplo,
- una expresión transparente, clara y mesurada, más o menos "expresiva", que evite lo que Aristóteles llama enigma o barbarismo (1458a)⁶ y T. Todorov opacidad⁷ – "expresivo" entendido pues como resultado del culto de la sola expresión, de la "palabra" valorada por sí misma, generadora de sentidos nuevos, que pueden ser contradictorios, imposibles, hasta absurdos, y ya no traductora de un sentido dado o instituido.

Aunque esta literatura, de tradición mimética, sigue siendo mayoritaria, una de las consecuencias de las batallas lanzadas contra ella por los movimientos de las vanguardias es que su "literariedad"

4 *Caracteres primordiales de la literatura española* (1949), en *España y su historia*, Madrid 1957: Minotauro, vol. II, p. 641.

5 Aristóteles nota: "Il faut préférer l'impossible qui est vraisemblable au possible qui est incroyable". Cito la traducción de J. Hardy, Paris 1975: Collection des Universités de France (Budé).

6 Ibid. 1458a. "L'élocution a comme qualité essentielle d'être claire sans être basse". La gusta que sea "noble": "j'entends par là le mot insigne, la métaphore, le nom allongé, et d'une façon générale tout ce qui est contre l'usage courant. Mais si l'on compose l'élocution de tous mots de ce genre, il y aura ou énigme ou barbarisme; énigme si on la compose de métaphores, et barbarisme si on la compose de mots insignes. En effet, l'essence de l'énigme est de joindre ensemble, tout en disant ce qui est, des termes inconciliables".

7 T. Todorov, 1967, p. 102. El discurso opaco lo define como "discours sans référence" ... "un langage qui ne renvoie à aucune réalité, qui se satisfait à lui-même".

(*literaturnost*, tan ejemplarmente analizada por R. Jakobson) ha sido puesta en tela de juicio por la poética contemporánea.

En Francia, mientras G. Genette (1968) habla de "un significado sin significante" (10) a propósito de la literatura verosímil, Barthes (1968), al evocar *l'effet de réel*, tan poderoso en toda literatura mimética y sobre todo en el (neo)realismo, es más radical: para él, "la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme" (88). En estas condiciones no queda gran cosa en la obra literaria cuyo lenguaje debe ser, según uno de los postulados básicos de la modernidad, totalmente inmanente a sí mismo, autorreferencial. "L'instance du texte n'est pas la signification, mais le Signifiant" ha proclamado R. Barthes (1985: 13).

Me parece que sin las luchas vanguardistas estas concepciones, quizás algo míticas, de la literariedad no hubieran sido posibles. En toda la época que nos ocupa y que llega por lo menos hasta la llamada neovanguardia de *Tel Quel*, hay una interacción constante entre teoría y praxis, entre creación y crítica.

Quisiera postular que si el realismo puede ser "expresivo" (yo no diría vanguardista) – como lo demuestra P. Raffa en su libro *Vanguardismo y realismo* (1968), dedicado al teatro de Pirandello, Jarry, Mayakovski y Brecht – el vanguardismo, entendido como el movimiento más avanzado, más radical, en el combate contra la *mimesis*, rechaza la verosimilitud siempre referencial cuando no realista. Rechaza tanto los significados cognoscitivos, la actitud inmediatamente humanista como el significante transparente. No es un mero azar que Ortega, gran defensor de la "claridad", haya hablado en 1925 de la famosa "deshumanización del arte", al examinar "la impopularidad del arte nuevo", llamado también por él "arte joven".

Contrariamente a la literatura tradicional, mayoritaria, de referencia, y humanista – aunque hay que tener en cuenta siempre la distinción establecida por P. Ricoeur (1975) entre "référence suspendue" et "référence déployée" (279) – la literatura vanguardista quiere ser una literatura de diferencia radical. Quisiera citar una frase atribuida a P. Ricoeur⁸ precisamente según la cual el lenguaje es atravesado por dos movimientos: "l'un qui sépare le signe de la chose et le rapporte à d'autres signes dans la clôture d'un système linguistique, l'autre qui applique le signe à la réalité, le rapporte au monde et

8 Cf. I. Bessière, 1974, p. 244.

ne cesse de compenser le mouvement de la différence par celui de la référence". Siempre topamos con este doble cinetismo que nos lleva a lo que desde T. Todorov (1967) se ha llamado transparencia y opacidad (102), analizado también por P. Ricoeur en el marco de su "plaidoyer contre la référence" (1975: 279 ss.).

La vanguardia se instala en la diferencia provocadora. Intenta ir más allá de la referencia. *Ultra* es pues un lema que conviene muy bien a todas las vanguardias que quizás hayan llegado a un *nec plus ultra*. Hablando del "ocaso de la vanguardia", O. Paz cree que "vivimos el fin de la *idea de arte moderno*" (1974: 195). De haber este *nec plus ultra*, habría llegado el fin de la progresista lucha antimimética, el agotamiento de las vanguardias y neovanguardias y el inicio de algo que vivimos en este fin de milenario como un post- (una postmodernidad que es también un postsurrealismo y un postsocialismo)...: se retrocede ya que no se puede avanzar más. Todo ha sido subvertido y recuperado. La revolución se acabó.

Sea lo que fuere, todas las vanguardias han insistido también en el crear tan grato a los creacionistas o invencionistas. No hace falta recordar el manifiesto "Non serviam" ("Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada" (*Obras completas*, 1964, I: 653) proclama Huidobro mientras mira "la estrella que humea entre [sus] mis dedos").

Aunque se suele considerar que los -ismos hispánicos, a partir del modernismo, van a la zaga de -ismos extranjeros – franceses, italianos o ingleses –, hay que reconocer que tanto el ultraísmo de Cansinos-Assens y Guillermo de Torre como el creacionismo de Vicente Huidobro y Gerardo Diego se sitúan en la corriente central (*mainstream*) de la movida vanguardista. Basándome en parte en la terminología de P. Raffa diría

- que ésta lucha por significados no cognoscitivos sino expresivos, que son expresión (diferenciadora) y no contenido (referencial),
- que su actitud es utópica (imposible) cuando no francamente antihumanista; en *Tel Quel* (1974: 58) se habló de "la vieille lune humaniste" y Sarduy evoca los "restos de un humanismo trasnochado" (*Escrito sobre un cuerpo*, 101)

- y que la opacidad del significante es tal que el texto crea, genera, sus propios y múltiples, hasta contradictorios, sentidos por una transformación gozosa o rabiada del lenguaje, percibida a menudo como una violación del lenguaje.

Esta lucha incesante y siempre iconoclasta, renovadora y progresista, lanzada por el simbolismo francés y el modernismo hispánico, culmina en el surrealismo internacionalmente francés más que en el superrealismo hispánico.

Pero es evidente que los orígenes pueden rastrearse mucho antes. En una perspectiva histórica más amplia es indudable que en la época moderna, que empieza con el Renacimiento, después de la Edad Media, el barroco y en España el gongorismo, aparecen como tentativas muy audaces para salirse de la *mímesis*; tentativa malograda, abandonada por el mismo Góngora, que no terminó las *Soledades* y que, tomando en cuenta las observaciones aristotélicas de su amigo, el humanista Pedro de Valencia, se censuró a sí mismo. Con él empezó sin embargo la gran aventura de la modernidad que va en busca de la "inmensa minoría", tan grata a Juan Ramón Jiménez, llamado indebidamente "postmodernista".

La modernidad representa el conjunto de las luchas contra la *mímesis* de la época moderna, que hemos empezado a llamar la época de Gutenberg ... (¿Nos orientaríamos hacia un post-Gutenberg?). Es a la vez su tradición y su resultado. Una tradición de rupturas. O. Paz ha analizado lo paradójico de este sintagma (1974: 16). Me refiero sin embargo a una frase de S. Yurkievich: "La vanguardia instauro la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura" (1982: 351). Quisiera modificarla ligeramente y así completarla: mientras que la(s) vanguardia(s) instauro(n) las rupturas incesantes de la tradición que representa la *mímesis*, la modernidad instauro la tradición de las rupturas. Es como la "intrahistoria" debajo de las rupturas históricas, tanto de las vanguardias ya "clásicas" como de la neovanguardia que analiza por ejemplo G. Vattimo en su libro *La fin de la modernité* y que se caracteriza por "una generalización del hecho estético" (1987: 57). Esta (aún embrionaria, creo, en América Latina) y aquéllas (bien implantadas) provocaron "un estallamiento (*éclatement*) de la estética fuera de los límites institucionales que la tradición le asignó", estallamiento que lleva según Vattimo a la "muerte del arte". Ahora

bien, la modernidad, por polémica que sea su tradición, por más que llevara a cabo el estallamiento dentro de los límites de la obra que el aristotelicismo le asignó, no lleva a la muerte del arte. Es la progresiva emancipación y liberación de la literatura, no su aniquilación.

La modernidad aparece como la movida de la "destrucción creadora". Y se reconocerá en un oxímoron de este tipo la importancia del adjetivo positivo. Aludo al título de un texto para mí deslumbrante, publicado por C.G. Jung en la *Revista de Occidente* en 1933 y dedicado a una gran obra de la modernidad – un hito en esta tradición de ruptura – *Ulises* de Joyce, considerada por Jung como una obra cubista (126).

Jung analiza unos rasgos que me parecen característicos de las obras "modernas". Destaca "la destrucción de los criterios de belleza y sentido" (128), también observada por él en la época barroca "decadente". Habla de "la satánica inversión": entendamos sobre todo "la desfiguración de la belleza y del sentido por la grotesca objetividad o por una irrealidad igualmente grotesca" (126), o sea la transformación como esquizofrénica de mucha negación rebelde en una creación diferente que molestó a tantos honrados lectores.

Borges, ya que no me olvido de él, ha comentado más de una vez la novela "inconcebiblemente caótica" de Joyce. En 1925, en *Inquisiciones*, considera a Joyce como un "millonario de vocablos y estilos" (24) cuya "pluma innumerable ejerce todas las figuras retóricas" (25); después hablando del "orbe autónomo de corroboraciones" de la "vertiginosa novela" (*Discusión*, 1932, *Obras completas*, 1974: 232) alabará "su escritura intensa" y "una feliz omnipotencia de la palabra" (*Fragmento sobre Joyce*, 1941, en *A/Z*, 1988), destacando así la opacidad de la palabra, rasgo decisivo de todas las obras de la modernidad que intentan establecer de manera muy diversa una ruptura entre la palabra/signo y la cosa/referente.

En vez de hablar pues de "las dos vanguardias", según la expresión acuñada por Angel Rama (1973) y cuya idea, algo vidriosa, está muy presente en la crítica hispanoamericana, he preferido hablar a guisa de introducción de otra dualidad – más universal que eurocentrista – la de Vanguardia y Modernidad, las vanguardias siendo en definitiva la vanguardia de la modernidad, salvo alguna que podría ser su retaguardia ...

Mientras los grupos de presión vanguardistas libran sus batallas anárquicas y a menudo despistadas contra la *mímesis*, acabando

agresivamente con la tradición, los grandes autores renovadores – que no suelen encabezar ninguna rebeldía colectiva, que suelen ser más bien singulares – la cuestionan también y a fondo pero sin romper necesariamente con el pasado – pensemos no sólo en Borges, sino en Gómez de la Serna o en César Vallejo, presentes en este coloquio – y nos dejan obras que son hitos en la superación progresiva e irreversible de las normas de la *mimesis*.

No hay que confundir pues vanguardia/s y modernidad pero tampoco hay que disociar sus campos semánticos: presentan importantes semas comunes; la modernidad es la trascendencia de las vanguardias. Ambas avanzan en la misma dirección aunque los grandes autores modernos no suelen ser vanguardistas ni los vanguardistas grandes autores. Parece que tienen papeles históricos distintos.

En cuanto a los vanguardistas, sé muy bien que hay por ejemplo Martinfierristas preocupados por lo estético intelectual y otros, los de Boedo, preocupados por lo político-económico. Concibo perfectamente que Yurkievich (1982: 359) defienda la "triple vectorialidad" de la vanguardia (la directriz realista-historicista, la subjetivista y la formalista). Admito que vanguardia y realismo son compatibles, siempre que haya la expresividad destructora y recreadora, diferenciadora, explicada *supra*. Véase la poesía de Oliverio Girondo. Pero lo importante para mí es saber en qué medida la novedad de tal o tal vanguardismo representa una contribución significativa y duradera a la gran modernidad entendida no sólo como transformación sino como subversión o perversión de la verosimilitud.

Como joven poeta Borges adhirió a la vanguardia del ultraísmo, como cuentista ya menos joven pertenece de manera definitiva y fundamental a la modernidad. (Tendríamos que tomar en cuenta la diferencia de los géneros literarios: el vanguardismo de la poesía no es el de la prosa ni el del teatro. Pero esto es otro tema).

En el caso de Borges, tendría que articular esta ponencia sobre dos ejes, evocando en cada caso la teoría y la praxis:

- la fe en el ultraísmo y el rechazo del ultraísmo por el mismo poeta de la "ciudad";
- la elaboración de una poética de lo imposible en sus cuentos (neo)fantásticos como contribución a una modernidad que es

más tributaria del pasado que anunciadora del porvenir⁹. Una modernidad antibarroca *sui generis*, callejón sin salida, quizás muy porteño.

Se dan cuenta de lo incierto del caso de Borges.

La ponencia de Chr. Wentzlaff-Eggebert trata del primer tema. Conocemos las humoradas de Borges. El ultraísmo es "importante para los historiadores de la literatura, lo cual es una manera de ser insignificante" (*Primera Plana*, 1967; en *A/Z*, 267). Si no se arrepiente de haber sido ultraísta, se alegra sobre todo de haber dejado de serlo.

La aventura ultraísta que empezó en Madrid/Sevilla en 1918 y que se trasladó a Buenos Aires, donde fue desarrollándose de 1921 a 1927, la vivió en su fase de mayor entusiasmo o "fervor" en la amistad de Rafael Cansinos-Assens, el admirado mentor del ultraísmo español.

En *La novela de un literato*, publicado recientemente por Alianza (1985), uno encuentra, además de un retrato de Borges y de su hermana, Norah (287), todos los semas que configuran lúdicamente el campo semántico de las vanguardias conexas que son, alrededor de 1920, patrocinados por el dadaísmo, supuestamente alegre, el creacionismo del "plagiario" Vicente Huidobro y el ultraísmo de "Guillermito". Son semas que no se ajustan a la poética que Borges va practicando ya en 1923 (cf. *Fervor de Buenos Aires* y su respuesta a *Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria* en *Nosotros* de aquel año). Abajo lo viejo, viva lo nuevo, no es un lema de Borges. Si marca a su manera un "límite infranqueable", proclamado por Huidobro (*El Ultra*, 234), no escribe "poemas herméticos, incrustados de neologismos y de una tendencia apocalíptica", a la manera de Guillermito (*Velada ultraísta*, 338). Y, lo que es lo más importante, empleará "imágenes viejas", estas metáforas que van a preocuparle durante toda su vida.

9 H. Meschonnic, 1988, p. 76, opinando en cierto momento de su ensayo que "la modernité n'est pas le nouveau, n'est pas la rupture" – lo que corresponde a una visión diacrónica excesivamente global y por ende reductora – añade que la modernidad es más bien "l'abolition de l'opposition entre l'ancien et le nouveau". O. Paz dice algo muy parecido pero para justificar la modernidad como "tradición de la ruptura" y al basarse en la rapidez de los cambios de la era moderna. Cf. *Los hijos del limo*, 1974, p. 21.

Admite en un artículo dedicado a su admirado compañero E. González Lanuza (*Inquisiciones*, 97) que "nos enardecíó la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algébrica forma de correlacionar lejanías". Pero ya emplea el pretérito. "Hemos de rebasar tales juegos" (29): hay que leer en el mismo libro *Después de las imágenes*¹⁰. Irá en busca de metáforas no sólo verosímiles, según el canon aristotélico, nada sorprendentes, sino necesarias – inevitables –, basadas en semejanzas *in praesentia* tan comunes que no sólo instauran una analogía entre cosas/significaciones distintas sino una equivalencia "verdadera". ("Comparar el tiempo con un río, la muerte al sueño, la vida al sueño" ...). Metáforas lexicalizadas. Símbolos.

De hecho, Borges es más el poeta de la metonimia – del admirable hipálage – que de la metáfora. Confiesa su admiración por una excepción, la "extraña, nueva y bella" metáfora de la antigua poesía islandesa. Admira, por ejemplo, que una batalla sea "un juego de espadas" (metáfora con metonimia) o una "red de hombres" (metáfora con sinécdoque). Estas figuras, no tan alejadas de su poco querido Góngora (cf. *raudo torbellino de nocturnas aves*), son en la terminología de Lorca metáforas de imaginación y no de inspiración o evasión, o sea metáforas modernas en la época de Góngora pero muy tradicionales en 1925, y que fascinan – como a pesar suyo – a Borges, bastante aristotélico en el uso de la retórica.

Sería interesante citar el primer prefacio de *Fervor de Buenos Aires*, *A quien leyere*, del cual sólo conservó un párrafo. Es un texto conocido que muestra el malestar de un Borges ya "forastero" en el ultraísmo: está aún dentro del ultraísmo de un Cansinos-Assens, pero fuera del ultraísmo de los colegas "sectarios".

Borges rechaza "la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén" y le opone "otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales", basadas en una citación filosóficamente bastante idealista y romántica de Sir Thomas Browne (1643): en lo milagroso de la vida humana que debe

10 Cf. *Inquisiciones*, 1925, 29: "ya no basta decir a fuer de todos los poetas, que los espejos [cita a Huidobro] se asemejan a un agua [...]. Hay que rebasar tales juegos [...] hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país [...] y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten". Se adivisa toda la cuentística futura.

de contener "un trozo de divinidad". Si confiesa su "sensualidad verbal" que "sólo abarca determinadas palabras" añade esta frase adversativa: "siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito" y anuncia "varias composiciones hechas por enfilamiento de imágenes", luego eliminadas.

Si opta en definitiva por metáforas nada deslumbrantes, "nunca enigmáticas o violentas", y "la palabra justa", admirada en Flaubert (*L. Lugones*: 93), es para expresar algo que sintió también Lugones: "que la realidad no es verbal y puede ser incommunicable y atroz" (98). Frase de gran modernidad más allá de todo -ismo que ya se anuncia en *Después de las imágenes* (1925: 29). Programa para tantos cuentos donde "lo moderno" consistirá en presentar lo que J.-F. Lyotard llama lo "impresentable", "l'allusion à quelque chose qui ne se laisse pas rendre présent" (1986: 312), y que llamo arreferencial para oponerlo a lo referencial (de tipo realista) y lo autorreferencial (de tipo creacionista, por ejemplo).

Me hubiera gustado citar unos poemas (eliminados) de *Fervor de Buenos Aires* (1922/3), *Lamarada*, un poema en prosa, con su enfilamiento de imágenes, o *Dictamen* y de *Luna de enfrente* (1925) (donde dice que ya no quiere conversar de técnica), *A Rafael Can-sinos-Assens* o *Montevideo* (mantenidos con algunas variantes).

En ellos vemos como Borges sale del vanguardismo pero sin instalarse ni en la modernidad de sus cuentos ni en el futuro clasicismo de su gran poesía ulterior: se observa una práctica vanguardista por intermitencias cada vez más raras.

La retórica tradicional

- con metáforas clásicas de tipo *b de a* como en una *llama/lengua de fuego* (*nosotros uncidos al gris yugo del día / o al enjoyado yugo de la noche*),
- con metonimias o sinédoques (*ante los austeros mastiles que se alzan sobre las aguas sin ruido*),
- con hipérboles (*Y la llama se hunde en el gran crepúsculo enfermo / que en girones desgarran los grises vientos*),

- coexiste con una estilización más bien desrealizadora (*hermana de astros que arden en los jardines colgantes, palabra roja*) pero nada deshumanizadora (*y pienso / que tal vez no es otra cosa la vida / que el ascua de una hoguera muerta hace siglos*) y perfectamente transparente.

Borges es respetuoso de la gramática y los neologismos que forja por derivación (*en la crucifixión de cuerpos tremantes*) son de los más inteligibles.

Sólo citaré un poema, *Dictamen*, también suprimido, articulado sobre un *más* y luego un casi *pero* céntrico:

Si altivecen un libro
 gloria verbal, grandeza en el estilo y exaltación de
 imágenes
 no limaré mis entusiasmos
 y será mi voz viva herramienta de su honra
 mas no me embaucará mi devoción
 y silenciosamente
 sabré que aquello es artimaña y trampa dichosa.
 Pero si al terminar un libro liso
 que ni atemorizó ni fue feliz con jactancia
 siento que por su influjo
 se justifican los otros libros, mi vida
 y la propia existencia de las cosas,
 con gratitud lo ensalzo, y con amor lo atesoro
 como quien guarda un beso en la memoria.

En pleno ultraísmo Borges ya está trabajando "silenciosamente" en libros que no pertenecen a ninguna vanguardia pero que justifican las "magias parciales" de otro gran autor moderno, Cervantes¹¹.

En cuanto al poema dedicado a *Montevideo* o a *Cansinos-Assens*, en *Luna de enfrente*, poemas llenos de nostalgia, representan una poesía clásica que respeta con elegancia y sin jactancia el contrato mimético.

Montevideo, "Claror de donde la mañana nos llega, sobre la dulce turbiedad de las aguas", articula sus once versos libres en seis comparaciones *a es como b* cuya semejanza es más emotiva que sensorial

11 M. Bakhtine, 1978, p. 183-233.

o intelectual. *La noche nueva es como un ala sobre tus azoteas* es la imagen más "ultraísta".

En el poema de despedida a Cansinos-Assens la metáfora del ala se repite en el primer verso – *Larga y final andanza sobre la exaltación arrebatada del ala del viaducto* – donde sirve de transición y de vínculo entre una emoción individual y una construcción alta, aérea. Los dos amigos se sitúan en un marco muy romántico: *A nuestros pies, busca velajes el viento, y las estrellas – corazones de Dios – laten inmensidad*. Borges sabe que debe unas imágenes más al maestro ultraísta, pero más allá del verso central – *Ultima noche resguardada del gran viento de la ausencia* – el poema se hace totalmente "liso" como si lo denso y lo sincero de la vivencia lo exigieran.

Tanto en la poesía como en los metatextos Borges sabe compaginar tradición y vanguardismo, lo que va a ser modernidad y clasicismo. Ya en 1925, lo dice en *Advertencias a Inquisiciones*, quiso una poética que legislase "la figuración contemporánea de las formas de siempre".

En el mismo texto, *Inquisiciones*, de 1925, hay que señalar también otro tipo de artículos como "La encrucijada de Berkeley" que permite al lector instalarse "en el manantial mismo de mis preocupaciones metafísicas", pensadas "a la vera de las claras discusiones con Macedonio Fernández" (109) y le invita a emprender juntos "esta eterna aventura que es el problema metafísico" y que nos lleva directamente a la poética y cuentística (neo)fantástica que nos obligan a convenir con él "en la absoluta nadería de esas anchurosas palabras: Yo, Espacio, Tiempo ..." (116), sobre todo del tiempo y de yo.

Mientras dura aún el ultraísmo porteño, la aventura fantástica ha empezado. "La realidad trabaja en abierto misterio" (*Macedonio Fernández*, *ibid.*) y esta realidad no es verbal. El ex-ultraísta tendrá que idear textos que le convengan: textos abiertos, juegos imposibles, obras de modernidad.

Como he publicado unos artículos sobre lo fantástico de Borges y como sigo de acuerdo conmigo misma, me baso en estas investigaciones para resumir mi posición.

El neofantástico de Borges (neo- en relación con el fantástico tradicional, esencialmente decimonónico, estudiado por T. Todorov (1970)), aunque nada vanguardista (su ultraísmo lo es apenas) pertenece a la modernidad: comporta una subversión fundamental de la *mímesis*: nos enfrenta con un imposible no sobrenatural – así ha

definido él más de una vez lo fantástico – un imposible irremediablemente problematizado por una "imaginación razonada", por la "pesadilla de la razón", que da vertiginosamente al abismo de lo arreferencial.

El concepto infinitamente generador de imposible es el infinito, fuente de una "duradera inquietación metafísica" (*Inquisiciones*, 99).

En *Discusión* de 1932, al analizar "la paradoja inmortal" de Zenón, que es "atentatoria" a la realidad del espacio y del tiempo, Borges notaba para concluir: "esa descomposición es mediante la sola palabra infinito, palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata" (*Obras completas*, 1974: 248).

En el mismo libro sobre la misma paradoja noto esta observación: "hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito" (254). Al compilar su "móvil historia", evoca el "vertiginoso *regressus in infinitum* [...] acaso aplicable a todos los temas" y concluye con estas terribles palabras en forma de consejo: "Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrerealidades que confirmen este carácter". Es lo que hará imaginando en la "arquitectura" del mundo "tenues y eternos intersticios de sinrazón" "para convencernos de que es falso" ... (ibid.)

El estallamiento evocado aquí es más radical y más duradero que el de los ultraístas o luego de los Telquelistas. No se lleva a cabo en la expresión, ni en el discurso ni en el sujeto narrante, bien resistentes, proyectados en una ilusoria presencia referencial, hasta histórica, como en el tan admirado *Don Quijote*, sino en la disposición del contenido narrado y en sus abismos ficcionales: en la trama mágicamente problematizada del relato, en sus acontecimientos jamás verosímiles, a menudo imposibles (tanto Pierre Menard como el libro de arena, magnífico objeto fantástico, libro infinito, "el libro imposible", "monstruoso", "un objeto de pesadilla, una cosa que infamaba y corrompía la realidad" ...). No se puede negar que la substancia puede ser también sobrenatural (*Las ruinas circulares*) o inverosímilmente posible (*Emma Zunz*). En cualquier caso la contaminan y la problematizan irremediablemente vislumbres de irrealidad.

En *El arte narrativo y la magia* (1932, *Obras completas*, 1974: 226) Borges evoca la causalidad como "el problema central de la novelística", también "en el relato de breves páginas": "un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia" (230): ésta "postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual magia imitativa [...] (metafórica, diría), ya por el hecho de una cercanía anterior – magia contagiosa (metonímica)" (ibid.).

La primera rige el destino inexplicable de Dahlmann, víctima de "el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vió una cifra del Sur". La segunda, el destino del espía Yu Tsun, que al doblar siempre a la izquierda va de laberinto en laberinto, jardín y libro, objeto y símbolo, laberinto infinito, ideado por su bisabuelo, el oblicuo Ts'ui Pen, que imagina el espacio, el tiempo y el destino de todos los hombres, presos en una "trama de tiempos" que "abarca todas las posibilidades" (*Obras completas*, 1974: 478). Todo esto es de sobra conocido.

Concluamos. "Estar en el infinito es estar desterrado", decía María Zambrano en *Los cuatro vientos* (1933). El infinito, escándalo de la razón, genera una problematización ficcional imposible, no sobrenatural, que da a lo arreferencial. Esta arreferencialidad que los especialistas de la literatura fantástica, pienso en I. Bessière, interpretan como una "técnica de evasión semántica" (184-185), es el indicio de una significación ausente, imposible. "El infinito y el cero se parecen", observó también Borges, el triste idealista que subvierte el idealismo porque no puede liberarse de su alucinación.

A él, tan respetuoso de la retórica aristotélica, se debe pues una de las máximas subversiones de la *mímesis*. No será sino un seguro azar que se haya producido en este siglo de vanguardias que vivimos como el fin de la modernidad.

Meditando las magias "parciales del Quijote", Borges llevó a cabo una empresa iniciada por otro clásico, también respetuoso de la poética aristotélica, Cervantes, que borró sutilmente los límites entre el referente y el signo, proclamando la fantástica omnipotencia del Signo. A Borges le tocó registrar el vacío dentro del Signo y transformarlo en juego elegante y nostálgico del Significante.

No olvidemos que Borges notó en *Discusión* (1930) que "la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin" (1974: 205).

BIBLIOGRAFIA

Bakhtine, Mikhail

1978 *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

Barthes, Roland

1968 "L'effet de réel". En *Communications*, 11: 88-89.

1985 *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.

Bessière, Irène

1974 *Le récit fantastique*. Paris: Larousse.

Borges, Jorge Luis

1974 *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

(1923) *Fervor de Buenos Aires*, primera edición. (Tengo una fotocopia sin referencias).

1925 *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Proa.

1925 *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa.

1956 *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Troquel.

1988 *A/Z*, ed. A. Fernández Ferrer. Madrid: Siruela.

Cansinos-Assens, Rafael

1982 *La novela de un literato*. Tomo 2, Madrid: Alianza.

Genette, Gérard

1968 "Vraisemblance et motivation". En *Communications*, 11: 1-21.

Huidobro, Vicente

1963 *Obras completas*. Santiago de Chile: Zig Zag.

Jung, Carl Gustav

1933 "Ulises". En *Revista de Occidente*, XI: 113-149.

Liotard, Jean-François

1986 *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée.

Meschonnic, Henri

1988 *Modernité, Modernité*. Lagrasse: Verdier.

Paz, Octavio

1974 *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix barral.

Raffa, Piero

1968 *Vanguardismo y realismo*. Barcelona: Ediciones de cultura popular.

Rama, Angel

1973 "Las dos vanguardias latinoamericanas". En *Maldoror*, 9: 58-64, Montevideo.

Ricoeur, Paul

1975 *La métaphore vive*. Paris: Seuil.

Sarduy, Severo

1968 *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.

TEL QUEL

1980 *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil.

Todorov, Tzvetan

1967 *Littérature et signification*. Paris: Larousse.

1970 *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Vattimo, Gianni

1987 *La fin de la modernité*. Paris: Seuil.

Yurkievich, Saul

1982 "Los avatares de la vanguardia". En *Revista Iberoamericana*, XLVIII: 351-366.

Weisgerber, Jean (ed.)

1984 *Les avant-gardes littéraires au XXème siècle*. 2 t. Budapest: Akademiai Kiado.